NOUVEAU CIRQUE

Yoann Bourgeois

CCN2 - Centre chorégraphique national de Grenoble

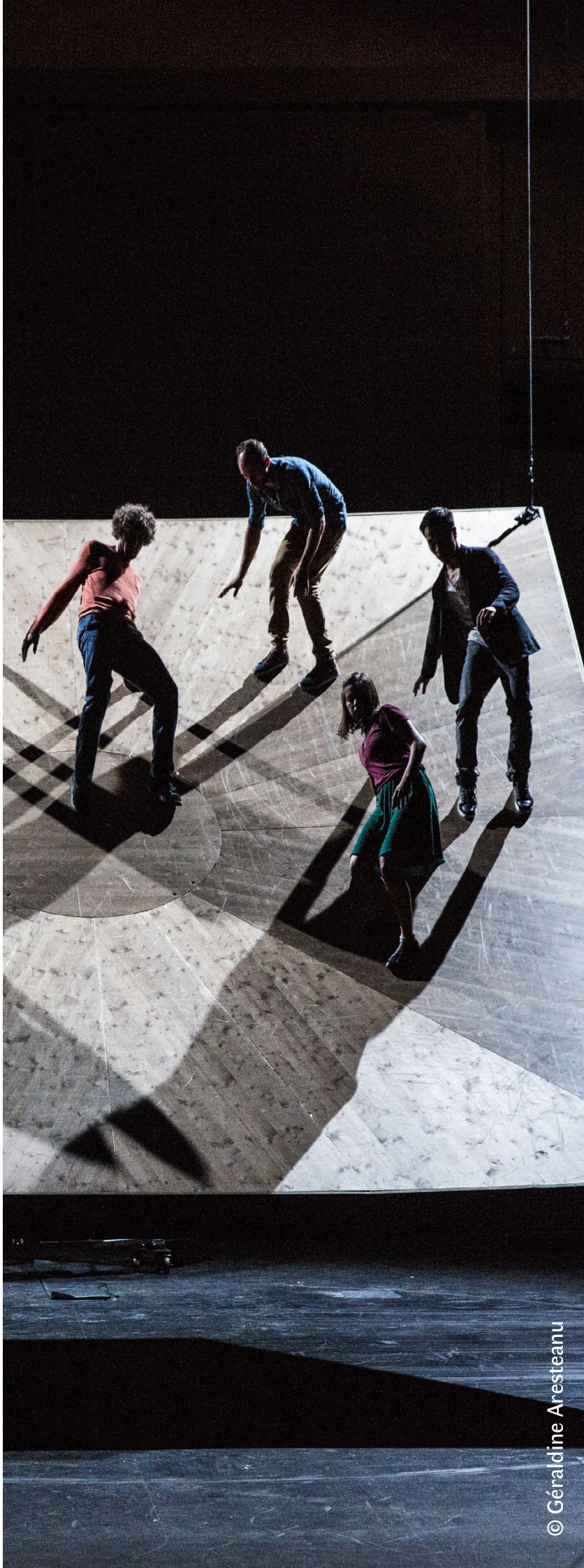
Celui qui tombe

vendredi 8
et samedi 9 novembre
20h
TÉAT Champ Fleuri

Dès 10 ans

Dossier ressource
David Sarie
Professeur relais
des TÉAT Réunion, Théâtres
départementaux de La Réunion
auprès de la délégation académique
à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

www.teat.re



SOMMAIRE

Présentation du spectacle **P3-P5**

Le manifeste de Yoann Bourgeois **P6**

La description du travail mené dans *Celui qui tombe* **P7**

Le cirque contemporain **P8**

Les artistes **P9-P12**

Avant le spectacle **P13-P14**

Après le spectacle **P15**

Pour aller plus loin **P16**

Annexes :

Entretien avec Yoann Bourgeois **P17-P18**

Extraits de Presse **P18-P19**

Les genres de connaissances chez Spinoza **P20-P21**

Extrait du cours sur Spinoza de Gilles Deleuze **P21-P23**

Présentation du spectacle

La création de Yoann Bourgeois est tout autant celle d'un chorégraphe, d'un jongleur que d'un acrobate. Il mène son travail autour des notions de déséquilibre, d'élan et d'envol. Sa démarche est centrée autour de la quête du « point de suspension » dans laquelle les techniques circassiennes ouvrent un jeu dans lequel les corps sont en relation avec les forces physiques de la gravité, offrant ainsi des nouvelles formes de théâtralité.

Depuis *Cavale*, Yoann Bourgeois et sa compagnie s'essaient à une forme de théâtralité originale qui prend sa source dans le cirque. Cette première création est une commande de la MC2 de Grenoble qui avait demandé à Yoann Bourgeois d'investir le belvédère de Vauban sur la Chartreuse à Grenoble. La chute était alors traitée comme une sorte de leitmotiv dans la répétition et l'intensification le long d'un escalier sur lequel deux hommes-jumeaux rebondissaient sans fin depuis un trampoline masqué au spectateur sur lequel leur chute était rattrapée. Ce faisant, Yoann Bourgeois réinvestissait les fondamentaux de l'acrobatie en centrant sa démarche autour de la quête du « point de suspension », c'est-à-dire ce moment en jonglerie où la course de l'objet dans les airs cesse et la chute n'a pas encore commencé.

Il y a là pour Yoann Bourgeois un potentiel imaginaire qui peut s'avérer infini lorsqu'on lui laisse libre court. De fait, le « point de suspension » semble échapper aux lois physiques qui régissent l'espace-temps, nous entraînant dans une dimension nouvelle, celle de l'imaginaire. Il faut comprendre par-là, non pas la faculté de produire des images mais bien plutôt « *cette faculté à déformer les images fournies par la perception* » selon les mots de Bachelard dans *L'air et les songes*, c'est-à-dire de nous libérer d'une image première pour nous renvoyer à une multitude d'images associées émergées de la mémoire par analogie et association.

> *Par une composition simple et réglée comme du papier à musique, nous reviendrons aux sources de l'acrobatie avec des motifs d'élans, de déséquilibres ou d'envols.*
> *Les matières circassiennes sont pour moi un ensemble de jeux qui mettent en relation un corps et une force physique.*
> *Mon écriture vise avant tout à rendre perceptible ces forces car elles sont pour moi une source intarissable de « drame » ; un théâtre au potentiel imaginaire puissant où l'élément dramaturgique n'est plus conduit par la seule psychologie de l'acteur.*
> *Dans ce jeu des forces qui traversent les acteurs, nous cherchons à atteindre « un point de suspension » (endroit idéal lorsque l'envol d'un corps atteint son apogée et lorsque la chute n'a pas encore débuté).*
> *Passer par ce point trouble le présent et lui confère un « temps hors-durée ».*
> *C'est un point bouleversant, pour l'homme qui subit chaque seconde le travail du temps.*
> *Par la quête de ce point (recherche obstinée d'un lieu « neutre » qui ne subirait plus les contraintes d'aucunes forces), nous pensons que notre cirque est peut-être avant tout, un cirque éthique.*
> *C'est donc d'un cirque dépouillé qu'il s'agit, dont la propension à de nouvelles formes de théâtralité est immense.*
>
> **Yoann Bourgeois**, *Cavale*, cieyoannbourgeoisfr

Il s'agit pour Yoann Bourgeois de développer ce qu'il appelle une « poétique de la déconstruction »[1] dans laquelle l'acteur n'est plus le point de focalisation, le personnage, mais devient « acteur-vecteur », c'est-à-dire personnage traversé par ce qu'il vit, expérimente, mais également ce que perçoivent les autres.

La question qui met en mouvement mon travail est la question des rapports, ce que Spinoza appelle le second genre de connaissance[2], et la recherche d'un type de rapport particulier : « la non-manipulation ».

Pour ce faire, l'artiste travaille sur trois plans. Celui du rapport aux objets, au spectateur, à l'œuvre elle-même. La notion de « jeu » est centrale dans cette esthétique.

> *À la manière d'un sculpteur, je travaillais ma matière en cherchant à la simplifier, pour la rendre lisible et qu'à travers elle puissent être enfin perceptibles les forces. Dans ce jeu des forces qui traversent l'acteur, je cherche à atteindre un point de suspension.*
> *Le « point de suspension » est une expression de jongleur pour dire ce moment furtif où l'objet qu'ils ont lancé en l'air atteint le sommet de la parabole, juste avant la chute. J'ai pour passion la quête de ce point idéal, débarrassé de poids : instant de tous les possibles.*
> *Ce goût pour le plan mécanique dans le théâtre trouve ses racines dans la recherche d'une écriture polysémique. Nous cherchons ces foyers où des sens multiples, tout à coup, prolifèrent.*
>
> **Yoann Bourgeois**, *Celui qui tombe,* cieyoannbourgeoisfr

La tension contrôle-chute des corps manifeste le statut fragile de l'art tout en faisant écho à la vulnérabilité de l'être humain tant sociale qu'existentielle. Aussi, *Celui qui tombe* est composé de motifs répétés qui progressent et s'intensifient au travers de variations thématiques permettant d'appréhender une « poétique de l'abandon » selon les mots de Yoann Bourgeois. Dans cette création, le cirque, dépouillé de ses codes traditionnels, ouvre de nouvelles formes de théâtralité où la relation du corps avec des forces physiques (gravité, force centrifuge…) libère l'imaginaire afin de revivifier l'idée de représentation. Au plateau, six acrobates-danseurs-acteurs se meuvent en quête d'équilibre sur un grand plateau de bois mobile et suspendu en l'air dont la force centrifuge les menace constamment de déséquilibre. L'être humain est traversé par les forces physiques de la gravité. La peur du vide ou de l'autre étreint celui qui tombe. Ce dispositif scénique crée une manière de dramaturgie où les corps à corps, les corps volants, retenus, penchés interrogent notre condition humaine : comment faisons-nous pour tenir debout ? [3]

---

[1] *Avec quelques complices, joueurs au plateau, nous construisons des dispositifs physiques permettant de faire émerger des situations théâtrales. Ces dispositifs physiques mettent en jeu des forces physiques fondamentales (l'équilibre, la suspension, la gravité, la force centrifuge) et deviennent par là des supports de jeu et d'interprétations multiples, des sources de polysémies autour de la déformation d'une image.* Yoann Bourgeois, Dossier de production de *Celui qui tombe*.

[2] cf **Annexes** page 17.

[3] *La question fondamentale que je me pose est : comment peut-on continuer à tenir debout ? C'est une problématique à la fois physique et existentielle. Elle est d'autant plus vive et sensible que l'on sait très bien qu'on ne tiendra pas toujours. On sent bien que quelque chose en nous ne s'arrête pas de tomber. Pourtant, je crois que par moments une suspension est possible. Le langage que nous parlons avec les interprètes de* Celui qui tombe *n'est pas celui des mots, mais celui du rapport à la gravité, soit le rapport à la mort. Le « point de suspension » est à la croisée de la physique et du temps. C'est précisément ce carrefour qui crée la poétique que je cherche. J'aurais un peu de pudeur à parler d'éternité, mais je pense qu'il y a de ça. Sur scène, il faut souvent en faire peu pour qu'il se passe beaucoup.* Entretien de Yoann Bourgeois réalisé par Belinda Mathieu pour Télérama du 06.04.2016.

L'enjeu esthétique se double ici d'une dimension éthique. Le spectacle manifeste un art qui ne s'appréhende pas au travers d'un média mais de façon directe. En cela, le spectacle est plus réel qu'une réalité investie par la virtualité. Aussi, « L'art vivant a une responsabilité éthique d'ordre existentialiste » selon les mots de Yoann Bourgeois[4]. Il s'agit de manifester la joie d'être au monde dans ses « moments » d'intensité qui tranchent sur une temporalité artificiellement uniformisée par les contraintes sociales et techniques de notre époque qui nous coupent de la réalité de notre vécu propre. Prendre soin de ces « moments », c'est être attentif à des manières de voir, de sentir, d'êtres singuliers et de la poésie qui leur est propre. C'est là ce qui fait le sens du spectacle, cette création qui ne se justifie en rien d'autre que dans sa beauté à partir du moment où le spectateur accepte ce pacte tacite avec l'acteur, « « ça » se passera entre eux » dans cet espace vide qu'est la distance entre le plateau et la salle.

A proprement parler, Yoann Bourgeois ne construit pas ses spectacles à partir d'actions qui créeraient une tension dramatique. Bien au contraire, ce qui est au cœur de son travail, c'est ce « wu wei »[5] avec lequel Yoann Bourgeois c'est familiarisé en 2013 dans le cadre d'un travail avec des artistes chinois. Il ne s'agit donc pas de provoquer un sens ou une idée particulière du spectacle mais de les laisser venir. Dans cette optique, Yoann Bourgeois a d'abord cherché un dispositif scénique et des interprètes avec qui il a travaillé au plateau dans le cadre d'un laboratoire de recherche afin de se ménager la surprise avant d'écrire son spectacle. Ce qui importe c'est donc ce qui se joue entre les artistes et les différents éléments du spectacle. Les différents « moments » sont marqués par un changement de lumière et de musique. Cette dimension de « jeu » est centrale dans *Celui qui tombe*.

> *« Jeu » est à entendre dans son plus large sens. J'aime sa définition mécanique : espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement. Passé par le cirque, la danse, la musique, mon travail théâtral pourrait aujourd'hui s'envisager comme une déconstruction de tous ses éléments matériels (texte, lumière, actions, costumes, son…) et l'expérimentation de nouveaux rapports entre ces éléments.*
>
> Yoann Bourgeois*, Notre théâtre : poétique de la déconstruction.*

Par là même, Yoann Bourgeois défend une certaine idée du cirque qui se situe à la limite des jeux de vertige et des jeux de masques. La présence des artistes sur scène s'articule autour des notions d'équilibre, de limite et de risque à partir desquelles la fiction devient possible et forme une sorte d'ouvroir potentiel d'imaginaire.

[4] Yoann Bourgeois *Ethique*, Dossier de production de *Celui qui tombe*.
[5] Notion taoïste de « non-agir ».

Le manifeste de Yoann Bourgeois

Notre théâtre « Poétique de la déconstruction »

La question qui met en mouvement mon travail est la question des rapports, ce que Spinoza appelle le second genre de connaissance, et la recherche d'un type de rapport particulier : « la non-manipulation ».

Ma recherche se développe en s'appuyant sur trois plans différents :

- *Une pratique, dans mon rapport aux objets ;*
- *Une esthétique, dans mon rapport aux spectateurs par la recherche d'une écriture polysémique ;*
- *Une politique, dans le mode d'existence des œuvres.*

Le jeu est une notion transversale qui habite ces trois plans, et c'est de là que le processus de création se met en marche ; chercher d'abord à « jouer ensemble ». « Jeu » est à entendre dans son plus large sens. J'aime sa définition mécanique : espace laissé entre deux pièces pour leur permettre de se mouvoir librement. Passé par le cirque, la danse, la musique, mon travail théâtral pourrait aujourd'hui s'envisager comme une déconstruction de tous ses éléments matériels (texte, lumière, actions, costumes, son…) et l'expérimentation de nouveaux rapports entre ces éléments.

Dans l'approfondissement de cette recherche, j'aime reconstruire des dispositifs physiques permettant d'amplifier un rapport de forces qui contraint l'acteur et se joue de lui.

Le sens émerge donc de cette lutte, de ce corps à corps entre le dispositif et l'individu.

Yoann Bourgeois - *Notes*, septembre 2013

© Géraldine Aresteanu

La description du travail mené dans *Celui qui tombe*

La création d'un spectacle est un cheminement toujours particulier allant d'un rêve à sa réalisation. Ce processus-là, si singulier – y a-t-il en effet d'itinéraire plus mystérieux et riche que celui qui rejoint ces deux pôles de natures si lointaines : rêve et réalité ? – met en mouvement une vaste chaîne d'activités (production, économie, communication, art, technique, diffusion, politique...). Il m'importe beaucoup de ne pas séparer ces dimensions et que chaque personne qui travaille soit consciente de la globalité dans laquelle elle inscrit son travail. Je crois que la santé d'un projet artistique tient à cela aussi. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité construire une compagnie : les responsabilités inhérentes au geste artistique le débordent aussi.

Le travail d'équipe est donc indispensable. J'ai énormément de plaisir à penser, à inventer l'organisation complète et la méthode pour cheminer ensemble vers la réalisation de notre rêve. Celui qui tombe *fut un défi par bien des aspects que nous avons souhaité porter en compagnie.*

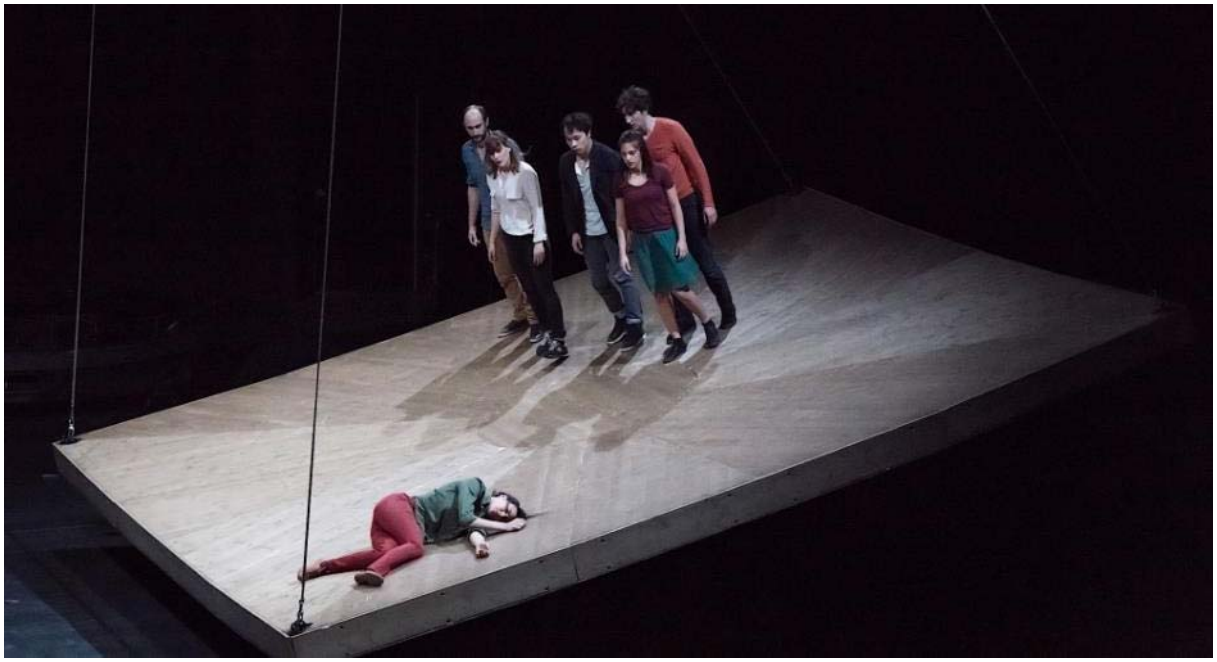
Défi technique notamment au sujet duquel beaucoup doutaient, les solutions qui ont été trouvées furent le fruit d'échanges vertueux entre différentes personnes aux savoir-faire variés (directeur technique, ingénieur dans la résistance des matériaux, programmateurs informatiques, constructeurs forains, etc.). Notre scénographie est un prototype que nous découvrons encore.

Défi de production par le rapport entre la lourdeur technique, le temps raccourci de réalisation (moins d'un an et demi) et la jeunesse de la compagnie. Ces complexités croisées demandèrent une adaptabilité, une entente et une réactivité que les membres de la compagnie relevèrent.

Par bien des aspects Celui qui tombe *fut un défi mais le plus beau des défis résida dans le travail d'équipe. Au cours des 12 derniers mois, plus de 40 personnes ont travaillé directement sur cette création.*

Ce fut le premier projet d'envergure de la Compagnie Yoann Bourgeois, arrivée à une certaine maturité.

Yoann Bourgeois



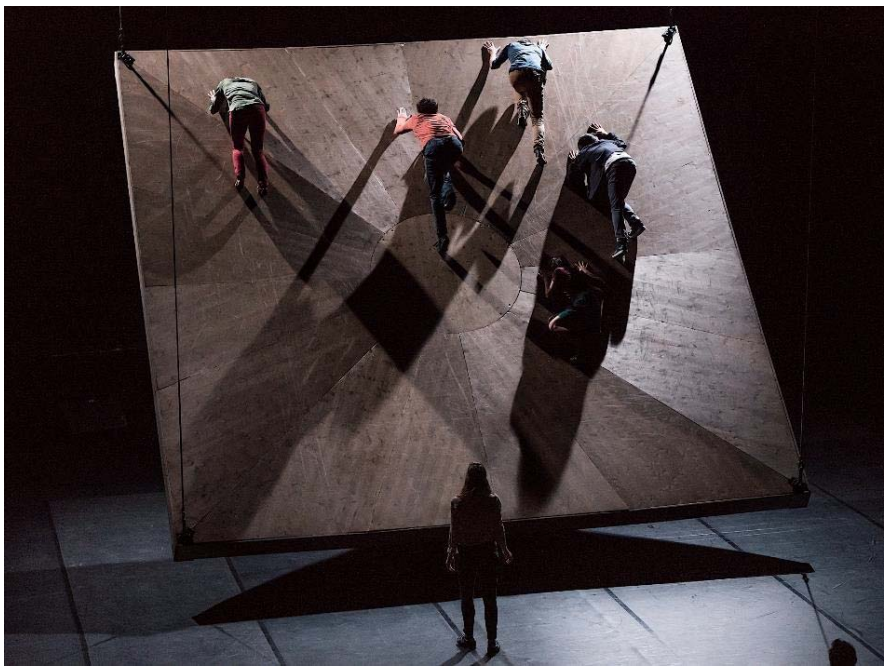
© Alexandre Galliez

Le cirque contemporain

Le cirque contemporain émerge en France au tournant de la fin des années 1970 et du début des années 1980 à partir de ce qui a d'abord été une crise qui a failli faire disparaître cet art.

En effet, le cirque traditionnel n'attirait plus le public et les compagnies se trouvaient en grandes difficultés financières. Il lui faudra se renouveler radicalement afin de recréer un public nouveau. Les contraintes économiques jouent alors de leviers du changement. Terminés les numéros de dresseurs d'animaux couteux et répétitifs, le cirque attire des artistes issus de disciplines variées (théâtre, danse, etc.) qui développeront une nouvelle esthétique où le spectaculaire n'est plus un objectif en soi mais un moyen au service du sens du spectacle. La dimension participative de cet art traditionnellement populaire passe au second plan au profit d'une quête esthétique mise au service d'un discours sous-jacent et d'un imaginaire dans lequel chaque artiste a à cœur de développer un univers propre. Les codes traditionnels sont alors détournés pour ouvrir sur de nouvelles significations mêlant des niveaux multiples de lecture et de compréhension. Le cirque s'intellectualise et cesse d'être une pratique à visée essentiellement commerciale pour intégrer la dimension de la création.

Ainsi, dès 1979 le cirque ne dépend plus de la direction du ministère de l'Agriculture mais de celui de la Culture qui soutiendra la création des arts du cirque par la fondation d'actions puis de structures de formation. Être circassien n'est plus seulement une affaire de famille, la formation des artistes du cirque devient nationale et passe une dimension nouvelle avec la création en 1986 du Centre National Supérieur de Formation aux Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne en 1986, l'actuel Centre National des Arts du Cirque (CNAC) qui sera fortement marqué par la direction du plasticien Bernard Turin qui s'attachera de 1990 à 2003 à privilégier l'interdisciplinarité afin de confronter l'étudiant à tous les champs artistiques et le situer dans une démarche de créateur et non pas de disciple héritier d'une tradition qu'on lui transmettrait et qui donnerait lieu à une succession de « numéros » d'artistes. A l'enseignement des disciplines circassiennes dispensées par des gymnastes s'ajoutent celles de la danse, du théâtre etc…



© Alexandre Galliez

Les artistes

Yoann Bourgeois

Acrobate, acteur, jongleur, danseur, Yoann Bourgeois est avant tout joueur. Vouant sa vie à l'art vivant sous toutes ses formes, il évolue dans le cirque, le théâtre, la danse, l'opéra, la musique ou le cinéma. Il grandit dans un petit village du Jura. À l'école du Cirque Plume, il découvre les jeux de vertiges. Plus tard, il sort diplômé du Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne qu'il aura traversé en alternance avec le Centre national de danse contemporaine d'Angers. Il collabore avec Alexandre Del Perrugia et Kitsou Dubois pour des recherches en apesanteur. Il devient ensuite artiste permanent du centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape, compagnie Maguy Marin, où il œuvre pendant quatre années autour de l'incessante question de « l'être ensemble ». Après les reprises de *May B* et *Umwelt* et deux créations, *Turba* en 2007 et *Description d'un combat* en 2009, il entame en 2010 son propre processus de création. Accompagné dès lors de Marie Fonte, il initie l'Atelier du Joueur, centre de ressources nomades pour le spectacle. Cet atelier réunissant des artistes issus de différents champs pose d'emblée les bases de ce qui deviendra la Compagnie Yoann Bourgeois.

Avec ses complices, c'est à Grenoble, où il est né 28 ans auparavant, qu'il choisit de vivre pour implanter la compagnie naissante, avec l'intention d'approfondir dans un travail de recherche permanente les liens secrets entre jeux de simulacre et jeux de vertige. La MC2 Grenoble lui confie le soin d'investir le belvédère Vauban, haut perché sur la ville. Cette création in situ donne *Cavale*. Ce duo interprété à présent avec Mathurin Bolze se joue dans des panoramas impressionnants, et suscite par le vertige une dimension éternelle de l'éphémère.

Un premier cycle de création s'amorce alors autour de grandes œuvres musicales pour travailler la « figure » (élément classique de l'écriture circassienne) dans une indiscernable proximité avec le « motif » et permettant à cette nouvelle écriture du cirque de s'émanciper de la tyrannie toute puissante du « spectaculaire ». Ce cycle fait naître en 2010 *Les Fugues* (petites danses spectaculaires pour un homme et un objet écrites précisément sur *L'Art de la Fugue* de J.S. Bach), en 2011 *L'Art de la Fugue* (déconstruction d'un bloc de matière monolithique par deux acteurs, un homme et une femme, parallèlement à l'interprétation, en vis-à-vis, de l'œuvre éponyme de Bach) et en 2012 *Wu-Wei* (créé pour des artistes de l'Opéra de Pékin et inspiré par la pensée taoïste du « non-agir »). Cette même année, la compagnie crée le Centre international de recherches circassiennes (CIRC) par ses nombreux voyages en Chine pour établir une généalogie du geste acrobatique.

Par leur pluridisciplinarité intrinsèque, les premières créations engendrent de riches collaborations avec de grands musiciens comme Sonia Wieder-Atherton, Alexandre Tharaud, le Balkan Baroque Band, Célimène Daudet.

2013 est une année de transition où Yoann Bourgeois initie un programme inédit de transmission de ses pièces dans les écoles supérieures de cirque. Convaincu que les artistes de cirque doivent

se réapproprier leurs histoires, ce projet soutenu par la SACD vise à réfléchir aux conditions d'apprentissage du cirque pour que l'émergence d'un répertoire puisse avoir lieu.

En 2014, un second cycle de créations vise à radicaliser son geste artistique. Il approfondit la dramaturgie dans son sens étymologique : un tissage des actions. Par une écriture singulière du cirque s'affirme en lui un intérêt tout particulier pour la relation corps/force comme source inépuisable de drame. Cette recherche fait naître *Celui qui tombe*, pièce pour six interprètes créée en septembre 2014 à l'Opéra de Lyon pour la Biennale de la danse. Parallèlement, une recherche solitaire autour de dispositifs physiques permettant à l'individu de se multiplier comme autant de sujets fera naître *Les Paroles impossibles*.

La constellation de ces projets laisse apparaître une attraction pour le point de suspension. Une Carte Blanche offerte par le Théâtre de la Ville à Paris l'encourage à inventer une forme, toujours en devenir, qui donne à voir cette constellation : *Minuit, Tentatives d'approches d'un point de suspension*. Ces nombreux projets, aux formes variées, expriment l'incessant désir d'embrasser et d'expérimenter le vivant sous ses multiples faces.

Depuis janvier 2016, Yoann Bourgeois est codirecteur du CCN2-Centre Chorégraphique National de Grenoble avec Rachid Ouramdane.

2008-2009 - *Les Fugues* (*Fugue / Balles*, *Fugue / Trampoline*, *Fugue / Table*)
2010 - *Cavale*
2011 - *L'Art de la Fugue*
2012 - *Autoportrait*
2012 - *Wu-Wei*
2013 - *La Balance de Lévité*
2014 - *Minuit*
2014 - *Celui qui tombe*
2016 - *Hourvari*
2016 - *Fugue / Trampoline-Variation n°4*
2016 - *Dialogue*
2017 – *La Mécanique de l'histoire*
2017 – *isu no ue*
2018 – *Notre Musique*
2018 – *Passants*
2018 – *Scala*
2018 – *Ophélie*
2018 – *Fugue VR*

Mathieu Bleton

Pratiquant intensivement le sport dès son plus jeune âge, après l'obtention d'un bac ES option sport et danse, Mathieu Bleton intègre le Centre des arts du cirque de Lomme en spécialité jonglage. En 2006, il entre à l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois et se spécialise dans la bascule hongroise. En 2008, il intègre la 22ème promotion du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne et en sort diplômé en 2010 avec le spectacle *Âm*, mis en scène par Stéphane Ricordel. En 2011, il rejoint la Compagnie 111 d'Aurélien Bory pour la création de

Géométrie de caoutchouc puis *Plan B*. En 2014, il co-écrit le spectacle *Debouts* avec Jean-Christophe Bleton et la Compagnie Les Orpailleurs et rejoint la Compagnie Yoann Bourgeois pour la création de *Celui qui tombe*. Mathieu participe également depuis 2012 au programme de recherche artistique de la Compagnie Ultima Vez avec Wim Vandekeybus.

Julien Cramillet

Julien Cramillet est issu du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, après avoir traversé les écoles de cirque de Lomme et de Rosny-sous-Bois. Né à Besançon, il a grandi avec les écoles de cirque du Cirque Plume et Passe-Muraille. Sa sortie du CNAC est marquée par le spectacle *Âm* mis en scène par Stéphane Ricordel en 2010, avec une tournée nationale et internationale en 2011. Il travaille ensuite avec la compagnie HVDZ sur la création *Les Atomics* et poursuit son chemin avec la Compagnie Pré-o-coupé et la création de *Tout est bien*, sous la direction de Nikolaus et Christian Lucas. Dans un même temps, il enseigne différentes matières artistiques pour un public très varié, conduisant un travail de recherche pédagogique et une réflexion sur la logique de transmission du savoir et le discours sur son travail. Il oriente son travail autour de la matière voix/corps, avec ses outils que sont la corde volante et les équilibres sur les mains.

Marie Fonte

Grenobloise d'adoption, Marie Fonte entame son parcours de formation en danse au conservatoire de Grenoble. Goûtant en parallèle aux arts du cirque et plus particulièrement aux disciplines aériennes, elle pratique également dans ces années la musique, et développe par ce biais un goût prononcé pour la notion de rythme. Elle choisit de persévérer dans la danse et rejoint le Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers, dont elle sort diplômée en 2005. C'est là qu'elle rencontre Yoann Bourgeois et que naît son désir d'écrire ses propres spectacles. Elle choisit d'abord d'être interprète pour plusieurs artistes, notamment Manolie Soysouvanh et Mathias Poisson, Beatriz Acuna, Annabelle Bonnery, et Jean-Claude Gallotta avec qui elle collabore pendant quatre années. Ces multiples expériences et collaborations lui inspirent une envie de défendre la danse comme une matière musicale, où le travail de rythme permettrait l'émergence de sens. En 2010, c'est par ces questions que la nécessité de prendre part au travail de Yoann lui apparaît. Elle s'engage alors à ses côtés dans la création de la Compagnie Yoann Bourgeois et prend part depuis à l'ensemble des projets. Regard extérieur sur *Cavale* et *Les Fugues*, elle est interprète dans *L'Art de la Fugue*. Elle a travaillé avec Yoann sur l'écriture de *Wu-Wei*, spectacle crée en 2012 sur *Les Quatre Saisons de Vivaldi*, pour des artistes de la ville de Dalian (Chine) et le Balkan Baroque Band, puis sur la création de *La Balance de Lévité*, courte pièce solo. Elle assure au sein de la compagnie la direction artistique adjointe ainsi que la coordination des projets et de l'équipe.

Elise Legros

Spécialiste de la balançoire russe après quatre ans de formation au CNAC, Élise Legros travaille avec Philippe Decouflé pour le spectacle *CYRK 13* en 2002. Par la suite, elle joue dans *Don Juan* de Guy Freixe en tant qu'acrobate et actrice, danse pour Mathieu Hocquemiller dans *J'arrive pas à mourir* (Compagnie À contresens du poil) et joue dans *Entre chien et loup*, la pièce pour sourds et muets de François Guizerix. Élise participe également à des projets plus singuliers comme une vidéo interactive pour la vidéaste/performeuse belge Karinne Marenne, ou la création collective franco-paraguayenne *Yvaté ! Arriba !* au Paraguay. Interprète dans *À bas-bruit* de Mathurin Bolze et la Compagnie MPTA en 2012, elle développe en ce moment un duo avec la chanteuse soprano alto Catherine Bourgeois, et a rejoint la Compagnie Yoann Bourgeois pour *Celui qui tombe*.

© Géraldine Aresteanu

© Arte_@loeildoliv

Avant le spectacle

Pour ouvrir la réflexion, on peut demander aux élèves ce qui leur vient spontanément à l'esprit lorsqu'on leur dit le mot « cirque » afin de préparer un horizon d'attente décalé par rapport au spectacle qu'ils verront et susciter des interrogations qui pourront être reprises et donner lieu à des échanges féconds après le spectacle.

Interroger les élèves : « Quelles sont les différentes significations que l'on peut donner au titre *Celui qui tombe* ? » avant de leur faire analyser les photographies suivantes (© Géraldine Aresteanu) :

Vous pouvez finir en visionnant le teaser du spectacle afin de donner un avant-goût aux élèves de ce qu'ils verront : https://www.youtube.com/watch?v=hUxDq1ekBq8

Après le spectacle

Afin d'ouvrir la réflexion collective, vous pouvez proposer à chacun des élèves de mentionner à tour de rôle un mot exprimant une émotion ressentie ou ce qui l'a le plus marqué dans ce spectacle à la façon d'un brainstorming dont l'un des élèves ou vous-même marqueriez ces mots clés au tableau. Leur demander en quoi ce spectacle hybride diffère de ce qu'ils avaient imaginé lorsque vous leur aviez annoncé qu'ils iraient voir du cirque ? Comment le cirque se réinvente ici (scénographie, costumes, musique, lumière, absence d'animaux, de piste etc…) ?

Ceci fait, vous pouvez leur proposer un temps d'écriture libre où ils raconteront ce qu'ils imaginent à partir de ce spectacle. Les élèves liront ensuite leur production en classe devant leurs camarades de façon expressive.

A l'occasion de la présentation de son spectacle *Scala*, Yoann Bourgeois explique son projet artistique et la notion d'acteur-vecteur qui lui est chère :

https://www.theatre-contemporain.net/video/Scala

Après avoir visionné cette courte vidéo, demandez à vos élèves d'expliquer brièvement de quoi il s'agit. Puis de répondre à la question : En quoi *Celui qui tombe* met en scène l'acteur-vecteur ?

Proposition de sujets de composition pour approfondir la réflexion chez eux :

Expliquez : *Le spectacle est injustifiable, c'est sa beauté. Il est une perte. Il ne produit rien. Il affirme cela avec sa voix pauvre. Il est cet émerveillement toujours renouvelé de « venir voir », pour remettre à l'épreuve sa manière de voir. Il y a un pacte implicite et tacite entre l'acteur et le spectateur : « ça » se passera entre eux. Grâce à eux. Grâce à cet espace par eux maintenu vacant, cet entre-eux vide, pour que quelque chose toujours puisse continuer d'advenir. Un lieu, une source de potentialité et d'apparitions fécondes.* Yoann Bourgeois.

Pensez-vous, comme Yoann Bourgeois qu'*Autrefois on opposait l'art du spectacle avec la réalité, aujourd'hui c'est l'inverse : le monde entier devient virtuel et le spectacle devient la réalité. L'art vivant a une responsabilité éthique d'ordre existentialiste*.

© Alexandre Galliez

Pour aller plus loin

Un parcours thématique riche sur les archives de l'INA présentant la crise du genre durant les années 1970, l'intervention et le soutient de l'État (création d'écoles, de festivals, de concours..) qui reconnaîtra le cirque comme un art et son renouveau dans les années 1980 :

https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0039/le-cirque-et-les-institutions.html

Un autre parcours thématique sur les archives de l'INA présentant les « maitres » contemporains d'un art du cirque renouvelé aujourd'hui :

https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0040/les-echappes.html

Dossier du CNDP *Les fondamentaux du cirque et le nouveau cirque*. qui propose des repères historiques simples et complets afin d'aborder l'histoire du cirque et ses évolutions contemporaines :

http://www.cndp.fr/crdp-reims/poletheatre/service_educatif/fondamentaux_cirque.pdf

- Pascal, Jacob, *La fabuleuse histoire du cirque*, Chêne ed., 2002
- Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque : 1968-1998,* L'Harmattan, 2010
- Rosita Boisseau, *Le cirque contemporain,* Scala Eds Nouvelles, 2017
- Laurence et Gilles Laurendon, *Centre National des Arts du Cirque : Nouveau Cirque : la grande aventure,* Le cherche midi, 2001.

© Anthéa

Annexes

Entretien avec Yoann Bourgeois

Propos recueillis par Laurent Goumarre pour la Biennale de la Danse de Lyon.

Quelle aura été la « piste » de départ pour cette création ? Avec ce projet, je cherche à approfondir une théâtralité singulière en radicalisant un parti pris : une situation naît d'un rapport de forces. La scénographie que j'ai conçue pour ce projet est un sol, un simple plancher mobilisé par différents mécanismes (l'équilibre, la force centrifuge, le ballant…). Des individus (sorte d'humanité minimale) seront sur ce sol, et tenteront de tenir debout. Ils réagiront aux contraintes physiques, n'initiant jamais le mouvement. C'est dans le corps à corps entre cette masse et telle ou telle contrainte qu'une situation apparaîtra. La multiplicité de principes physiques entraînera une multiplicité de situations. Les situations que j'appelle sont d'un statut tout particulier, disons : polysémiques. Je cherche à situer mon théâtre sur cette crête aiguë où la chose apparaît.

Ta vision du cirque passe par la notion de « non-agir» plutôt que par la manipulation. Qu'est-ce que cette distinction te permet de dire ? Mon intention est d'affiner radicalement mon geste en misant sur l'acuité d'un principe essentiellement circassien : l'acteur est vecteur des forces qui passent par lui. Il est traversé, il est agi par des flux qu'il traduit comme il peut. Si ce geste est un geste de cirque, c'est aussi parce qu'il participe d'une représentation particulière de l'homme : de même que nous pensons que l'homme n'est pas au centre de l'univers, il n'y a pas de raison qu'il soit au centre de la scène. Sur ma piste idéale (et peu importe si ce cirque existe vraiment ou pas), l'homme coexiste sur un plan horizontal au côté des animaux, des machines, etc. sans les dominer. En repositionnant ainsi les choses, l'humanité me semble autrement bouleversante.

Pourquoi fallait-il depuis tes débuts opérer une « déconstruction circassienne » ? Je veux voir de quoi est faite cette matière que j'affectionne tant pour découvrir ses puissances propres. J'ai l'intuition que celle-ci porte une propension à de nouvelles formes de théâtralité, et est véritablement une source. Mon processus de travail ressemblerait alors à une soustraction : je cherche à débarrasser ma recherche de tout ce qui ne lui est pas nécessaire. Je simplifie mes formes pour une plus grande lisibilité des forces. C'est une manière aussi pour moi d'apporter pierre à l'édifice de l'histoire du cirque.

Cette histoire ne devrait-elle pas passer par la construction d'un répertoire comme c'est le cas en danse, au théâtre et même aujourd'hui pour la performance ? En entretenant en parallèle un regard sur la situation du cirque, j'essaye de cerner ce qui me semble des enjeux actuels. Le cirque en effet, se trouve dans une situation très particulière : son histoire est très prise en charge « de l'extérieur ». Paradoxalement, et malgré le bénéfice d'une très large visibilité, il est proportionnellement peu soutenu. La menace possible est une normalisation. C'est la raison pour laquelle je réfléchis aussi au sein des écoles aux conditions de ses apprentissages pour que l'émergence d'un répertoire puisse avoir lieu. Pour cela, il faut se familiariser avec l'écriture, en inventant des manières d'écrire adéquates à cette pratique.

Comment travailles-tu ? À mes côtés, une petite équipe s'est engagée comme moi en misant à long terme. Nous privilégions un processus expérimental, empirique. Nous inventons nos méthodes au fur et à mesure que nous avançons, elles ne préexistent pas. Nous aimons commencer par des

esquisses. Certaines tiennent debout toutes seules et deviennent des numéros. Après sept années de création, je vois se dessiner quelque chose comme une constellation de petites formes gravitant autour d'une notion centrale : le point de suspension. J'ai voulu dernièrement donner un nom à cette recherche sans fin : tentatives d'approches d'un point de suspension. Je suis très attaché à une dimension de création vécue dans sa plus large amplitude. Ce sont d'abord des aventures de vie extraordinaires. Chaque projet artistique détermine son mode, son régime d'existence.

Extraits de Presse

Rue 89, **J-P Thibaudat, 2014** « Yoann Bourgeois signe *Celui qui tombe* vertigineuse offrande au déséquilibre. Émergent des cintres du théâtre, dans un fracas de craquements, descend en basculant une plateforme en bois clair, un imposant radeau suspendu. Ainsi commence *Celui qui tombe*, par le déploiement de cet impressionnant dispositif. Pas plus que *L'Art de la fugue*, son précédent et sublime spectacle, il n'entre dans aucune catégorie. Théâtre ? Danse ? Installation ? Théâtre de rue ? Cirque ? Tout à la fois et d'ailleurs, comme toujours, on s'en fout. »

Le Figaro, **Ariane Bavelier, 2014** *« Celui qui tombe* est taillé dans une simplicité aussi lumineuse, poétique et indiscutable que le principe de Newton. »

Les Inrocks, **Philippe Noisette, 2014** *« Celui qui tombe*, ou l'invention de la gravité chorégraphique selon Yoann Bourgeois. Un ravissement au bord du vide… la vision des six interprètes ainsi pris dans la force centrifuge restera un des grands moments de cet automne… *Celui qui tombe* est un hommage à la peur, qu'elle soit du vide ou de l'humanité. »

Télérama, **Emmanuelle Bouchez, 2015** « Le cirque le confronte à « un dispositif lui permettant de révéler sa qualité d'homme », dit-il en référence au philosophe italien Giorgio Agamben pour qui l'individu est un sujet différent selon ce qu'il utilise. Dans *Celui qui tombe*, l'outil est monumental : un agrès capable de s'orienter dans tous les axes, d'avoir du ballent et de tourner à grande vitesse. Un défi vertigineux que Yoann Bourgeois relève en négociant avec l'apesanteur jusqu'à la limite, jusqu'à l'éjection…»

Le Journal du Dimanche, **A. Chénieux, 2015** « *Celui qui tombe* met les interprètes au bord du vertige… Étonnante métaphore de la vie, la dernière création de Yoann Bourgeois met en scène les ressources humaines pour s'adapter et survivre. Il faut voir l'ingéniosité et l'adresse de ces acrobates de haut vol pour surmonter les épreuves, tenir debout…»

Libération, **Gilles Renault, 2015** « L'insoutenable légèreté de l'être… *Celui qui tombe* apporte une nouvelle preuve étourdissante du singulier talent de Yoann Bourgeois qui, depuis 2010, tourne à la moyenne assez folle d'une à deux créations par an… D'une évidente portée métaphorique, *Celui qui tombe* interroge la condition humaine, la périlleuse déclivité du carré de bois clair renvoyant implicitement aux mille et une misères rencontrées sur Terre par des humains qui, eux-mêmes,

n'ont pas toujours un comportement irréprochable. De la simple secousse au pire séisme, il n'y a parfois qu'un pas mais celui-ci peut cruellement manquer d'assurance tant la précarité de la situation tend à devenir une donnée constante dans nos sociétés modernes… Dominée par l'esprit de groupe, la pièce renvoie à cette évidente notion de solidarité qui permet de surmonter les situations les plus compliquées, voire désespérées. Alternant les registres (poétique, tendre, humoristique…) comme il varie les rythmes – du temps suspendu, littéralement, à la course éperdue où il faut enjamber les corps affalés –, *Celui qui tombe* emporte de bout en bout l'adhésion, magnifique parabole d'une farandole existentielle tour à tour grave et dérisoire. »

Le Monde, **Rosita Boisseau, 2015** **«** Un agrès – décor dont la valeur métaphorique traduit les obsessions du metteur en scène. Celui qui définit la gravité comme « une source illimité de drames » explore les notions de vertiges, de jeux de simulacres, les rapports de force entre les objets et les humains. […] Le résultat est hypnotique, il émeut, tant la beauté flirte avec le risque et le danger. »

© Alexandre Galliez

Les genres de connaissances chez Spinoza

En y regardant attentivement, le mieux que je puisse faire est de ramener à quatre tous ces modes.

I. Il y a une perception acquise par ouï-dire ou par le moyen d'un signe conventionnel arbitraire.

II. Il y a une perception acquise par expérience vague, c'est-à-dire par une expérience qui n'est pas déterminée par l'entendement ; ainsi nommée seulement parce que, s'étant fortuitement offerte et n'ayant été contredite par aucune autre, elle est demeurée comme inébranlée en nous.

III. Il y a une perception où l'essence d'une chose se conclut d'une autre chose, mais non adéquatement, comme il arrive[6] ou bien quand, d'un effet, nous faisons ressortir la cause ou bien qu'une conclusion se tire de quelque caractère général toujours accompagné d'une certaine propriété.

IV. Il y a enfin une perception dans laquelle une chose est perçue par sa seule essence ou par la connaissance de sa cause prochaine.

Voici des exemples pour illustrer ces distinctions. Je sais par ouï-dire seulement quel a été mon jour de naissance ; que j'ai eu tels parents et autres choses semblables, dont je n'ai jamais douté. Je sais par expérience vague que je mourrai ; si je l'affirme, en effet, c'est que j'ai vu d'autres êtres semblables à moi rencontrer la mort, bien que tous n'aient pas vécu le même espace de temps et ne soient pas morts de la même maladie. C'est par expérience vague encore que je sais que l'huile est pour la flamme un aliment propre à l'entretenir, et que l'eau est propre à l'éteindre, que le chien est un animal aboyant et l'homme un animal raisonnable ; et ainsi ai-je appris presque tout ce qui se fait pour l'usage de la vie.

Voici maintenant comment nous concluons une chose d'une autre chose. Quand nous percevons clairement que nous sentons tel corps et n'en sentons aucun autre, nous concluons clairement de là que l'âme est unie[7] au corps et que cette union est la cause de cette sensation ; mais en quoi cette sensation, ou cette union, consiste, c'est ce que nous ne pouvons connaître absolument par là ; de même quand je connais la nature de la vision et aussi cette propriété à elle appartenant, qu'un même objet vu à grande distance paraît plus petit que si nous le regardons de près, j'en conclus[8] que le soleil est plus grand qu'il ne m'apparaît et autres propositions semblables.

Une chose enfin est perçue par sa seule essence quand, par cela même que je sais quelque chose, je sais ce que c'est que de savoir quelque chose ou quand, par la connaissance que j'ai de l'essence de l'âme, je sais qu'elle est unie au corps. C'est de cette sorte de connaissance que nous savons que deux et trois font cinq et que deux lignes parallèles à une troisième sont parallèles entre elles, etc.

---

[6] En pareil cas nous ne connaissons rien de la cause [hormis] ce que nous considérons dans l'effet ; cela se voit assez à ce qu'on ne peut alors en parler que dans les termes les plus généraux : Il y a donc quelque chose ; il y a donc un pouvoir, etc., ou même en termes négatifs. Ce n'est donc pas ceci ou cela, etc. Dans le second cas, il est attribué à la cause en sus de l'effet quelque chose qui est conçu clairement, comme on le verra par l'exemple donné ; mais on ne dépasse pas ainsi les propriétés, on n'atteint pas l'essence particulière de la chose.

[7] On peut voir clairement par cet exemple ce que je viens de noter : par cette union nous n'entendons rien si ce n'est la sensation elle-même, duquel effet nous concluons une cause au sujet de laquelle nous n'avons aucune connaissance.

[8] Une telle conclusion, bien que certaine, ne donne cependant pas une sécurité assez grande à moins qu'on ne soit au plus haut point sur ses gardes. A moins d'y veiller avec le plus grand soin, on tombera aussitôt dans l'erreur : quand on conçoit les choses de cette façon abstraite et non pas leur véritable essence, l'imagination vient en effet aussitôt produire des confusions. Car les hommes se représentent par l'imagination ce qui est un, comme multiple : aux qualités conçues abstraitement, séparément, confusément, ils donnent des noms qu'ils emploient pour désigner d'autres choses plus familières ; par où il arrive qu'ils imaginent les unes de la même façon que les autres auxquelles ils ont d'abord appliqué ces noms.

Très peu nombreuses toutefois sont les choses que j'ai pu jusqu'ici connaître d'une connaissance de cette sorte.

Pour faire mieux entendre tout ce qui précède je me servirai enfin d'un exemple unique : Soient donnés trois nombres ; on en cherche un quatrième qui soit au troisième comme le second est au premier. Des marchands diront ici maintes fois qu'ils savent ce qu'il faut faire pour trouver ce quatrième nombre parce qu'ils n'ont pas encore oublié le procédé que sans démonstration ils ont appris de leurs maîtres. D'autres de l'expérience des cas simples tirent un principe universel : il arrive que le quatrième nombre soit connu comme dans la proportion 2, 4, 3, 6, et l'expérience montre qu'en divisant par le premier le produit du second et du troisième, on a comme quotient le nombre 6 ; obtenant par cette opération le même nombre qu'ils savaient déjà être le quatrième proportionnel demandé, ils en concluent que cette opération permet toujours de trouver un quatrième proportionnel.

Les Mathématiciens, s'appuyant sur la démonstration d'Euclide (proposition 19, livre VII), savent quels nombres sont proportionnels entre eux : ils le concluent de la nature de la proportion et de cette propriété lui appartenant que le produit du premier terme et du quatrième égale le produit du second et du troisième ; ils ne voient pas toutefois adéquatement la proportionnalité des nombres donnés et, s'ils la voient, ce n'est point par la vertu de la proposition d'Euclide, mais intuitivement, sans faire aucune opération.

B. Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*, §§10-16 (trad. Appuhn)

Extrait du cours sur Spinoza de Gilles Deleuze
le 17.03.1981 à l'Université de Vincennes

Le second genre : la connaissance des rapports

Mais le second genre de connaissance c'est un tout autre mode de connaissance. C'est la connaissance des rapports qui me composent et des rapports qui composent les autres choses. Vous voyez : ce n'est plus les effets des rencontres entre parties, c'est la connaissance des rapports, à savoir, la manière dont mes rapports caractéristiques se composent avec d'autres, et dont mes rapports caractéristiques et d'autres rapports se décomposent. Or là c'est une connaissance adéquate, et en effet elle ne peut être qu'adéquate, cette connaissance. Tandis que la connaissance qui se contentait de recueillir… Pourquoi ? Puisque c'est une connaissance qui s'élève à la compréhension des causes. En effet, un rapport quelconque est une raison. Un rapport quelconque c'est la raison sous laquelle une infinité de parties extensives appartiennent à tel corps plutôt qu'à tel autre. Dès lors, le second genre de connaissance. Simplement j'insiste sur ceci, c'est que ce n'est pas du tout une connaissance abstraite, comme j'ai essayé de le dire. Si vous en faites une connaissance abstraite, c'est tout Spinoza qui s'écroule.

Alors évidemment le tort des commentaires, on se dit toujours : « Ah bien oui, c'est les mathématiques ; ah bien non, ce n'est pas les mathématiques. » Ça n'a rien à voir avec les mathématiques, simplement les mathématiques sont un cas particulier. Les mathématiques peuvent en effet être définies comme une théorie des rapports. Alors là d'accord, les mathématiques c'est une section du second genre de connaissance, c'est une théorie des rapports et des proportions. Voyez Euclide. Bon. C'est une théorie des rapports et des proportions, et à ce

moment-là les mathématiques font parties du second genre. Mais penser que le second genre soit un type de connaissance mathématique, c'est une bêtise abominable parce que, à ce moment-là, tout Spinoza devient abstrait. On ne règle pas sa vie sur les mathématiques, il ne faut pas exagérer ; tandis qu'il s'agit bien là de problèmes de vie.

Je prenais comme exemple, parce que ça m'apparaît comme infiniment plus spinoziste que la géométrie ou les mathématiques, ou même la théorie euclidienne des proportions, je prenais comme exemple : oui, qu'est-ce que ça veut dire la connaissance adéquate du second genre ? C'est au niveau de apprendre à nager : « Ah, je sais nager ! » Personne ne peut nier que savoir nager, c'est une conquête d'existence. C'est fondamental, vous comprenez ! Moi je conquiers un élément. Ça ne va pas de soi de conquérir un élément. Je sais nager, je sais voler. Formidable ! Qu'est-ce que ça veut dire ? C'est tout simple : ne pas savoir nager c'est être à la merci de la rencontre avec la vague. Alors, vous avez l'ensemble infini des molécules d'eau qui composent la vague ; ça compose une vague et je dis c'est une vague parce que, ces corps les plus simples que j'appelle « molécules », en fait ce n'est pas les plus simples, il faudra aller encore plus loin que les molécules d'eau. Les molécules d'eau appartiennent déjà à un corps, le corps aquatique, le corps de l'océan, etc… ou le corps de l'étang, le corps de tel étang. C'est quoi la connaissance du premier genre ? C'est : « Allez ! Je me lance, j'y vais. » Je suis dans le premier genre de connaissance ; je me lance, je barbote comme on dit. Qu'est-ce que ça veut dire, barboter ? Barboter, c'est tout simple. Barboter, le mot indique bien, on voit bien que c'est des rapports extrinsèques : tantôt la vague me gifle et tantôt elle m'emporte ; ça, c'est des effets de choc. C'est des effets de choc, à savoir : je ne connais rien au rapport qui se compose ou qui se décompose, je reçois les effets de parties extrinsèques. Les parties qui m'appartiennent à moi sont secouées, elles reçoivent un effet de choc, des parties qui appartiennent à la vague. Alors tantôt je rigole et tantôt je pleurniche, suivant que la vague me fait rire ou m'assomme, je suis dans les affects-passions : « Ah maman ! La vague m'a battu ! » Bon. « Ah maman ! La vague m'a battu ! », cri que nous ne cesserons pas d'avoir tant que nous serons dans le premier genre de connaissance puisqu'on ne cessera pas de dire : « Ah ! La table m'a fait du mal. » ; ça revient exactement au même que de dire « l'autre m'a fait du mal » ; pas du tout parce que la table est inanimée, Spinoza est tellement plus malin que tout ce qu'on a pu dire après, c'est pas du tout parce que la table est inanimée qu'on doit dire : la table m'a fait du mal, c'est aussi bête de dire « Pierre m'a fait du mal » que de dire « la pierre m'a fait du mal » ou « la vague m'a fait du mal ». C'est du même niveau, c'est le premier genre.

Bien. Vous me suivez ?

Au contraire, je sais nager : ça ne veut pas dire forcément que j'ai une connaissance mathématique ou physique, scientifique, du mouvement de la vague ; ça veut dire que j'ai un savoir-faire, un savoir-faire étonnant, c'est-à-dire que j'ai une espèce de sens du rythme, la rythmicité. Qu'est-ce que ça veut dire, le rythme ? Ça veut dire que mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c'est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps ; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague. Je plonge au bon moment, je ressors au bon moment. J'évite la vague qui approche, ou, au contraire je m'en sers, etc… Tout cet art de la composition des rapports.

Je cherche des exemples qui ne sont pas mathématiques, parce que, encore une fois les mathématiques ce n'est qu'un secteur de ça. Il faudrait dire que les mathématiques c'est la théorie formelle du second genre de connaissance. Ce n'est pas le second genre de connaissance qui est

mathématique. C'est la même chose au niveau des amours. Les vagues ou les amours c'est pareil. Dans un amour du premier genre, bon, vous êtes perpétuellement dans ce régime des rencontres entre parties extrinsèques. Dans ce qu'on appelle un grand amour, *La Dame aux Camélias*, qu'est-ce que c'est beau *[rires]*, là vous avez une composition de rapports. Non, mon exemple est très mauvais parce que *La Dame aux Camélias*, c'est le premier genre de connaissance *[rires]*, mais dans le second genre de connaissance vous avez une espèce de composition des rapports les uns avec les autres. Vous n'êtes plus au régime des idées inadéquates, à savoir : l'effet d'une partie sur les miennes, l'effet d'une partie extérieure ou l'effet d'un corps extérieur sur le mien. Là vous atteignez un domaine beaucoup plus profond qui est la composition des rapports caractéristiques d'un corps avec les rapports caractéristiques d'un autre corps. Et cette espèce de souplesse ou de rythme qui fait que quand vous pressentez votre corps, et dès lors votre âme aussi, vous présentez votre âme ou votre corps, sous le rapport qui se compose le plus directement avec le rapport de l'autre. Vous sentez bien que c'est un étrange bonheur. Voilà, c'est le second genre de connaissance.

© Alexandre Galliez